

The Neon-Gothic: Some Theoretical Considerations

Anna Chiara Corradino

Abstract

This paper examines the use of neon lighting in contemporary Gothic cinema, proposing the definition of a new film subgenre: “neon-gothic.” Drawing on Walter Benjamin’s reflections on “modes of illumination” and Jacques Fontanille’s semiotics of light, it explores how neon—historically linked to twentieth-century consumer culture—is resemanticized in contemporary film. The analysis focuses on three key works: André Øvredal’s *The Autopsy of Jane Doe*, where the morgue’s white light spectralizes and objectifies the female body; Nicolas Winding Refn’s *The Neon Demon*, where colored lighting intensifies the commodification of the female body within the fashion industry; and Jane Schoenbrun’s *I Saw the TV Glow*, in which neon becomes a symbol of the fusion between reality and media imagery. Through Patricia MacCormack’s concept of “cinesexuality,” the paper highlights how neon lighting creates topographical spaces that redefine the relationship between viewer and film, offering new ways to articulate the abject and the erotic.

Keywords

Neon-Gothic aesthetics, Neon-Gothic genre, Semiotics of light, cinesexuality, Limelight modernity, Phosphorescent modernity.

Il neon-gotico: alcune proposte teoriche

Anna Chiara Corradino

Introduzione¹

Una camera mortuaria, una lampadina fucsia, verde, gialla, una scritta di tubi di vetro incandescente, una luce bianca in un obitorio, una scritta in una foto di Las Vegas degli anni Trenta, la Broadway di New York, lo *Spätkauf* di Berlino con la scritta “Cafè”: il neon è presente in tutti questi luoghi e non luoghi e con pervasività ha influenzato l'estetica novecentesca del Nord globale a più riprese e con diversi significati storici e artistici; è infatti stato espressione di frenesia e ricchezza, ma anche di disparità sociale ed economica, ed è diventato parte integrante del cinema con effetti visivi e pubblicitari, per poi infine assurgere a prodotto nostalgico di un'epoca passata in cui una scritta al neon perde la luminosità in alcune sue parti, acquistando un sapore di malinconia di un tempo andato che sembra non tornare². Tuttavia, abbandonato il neon per le strade, le luci sgargianti sono state gradualmente risignificate creando una vera e propria estetica che se da una parte rielabora la nostalgia, dall'altro apre spazi di immaginazione utopica, in cui proiettarsi nel futuro: il neon è infatti anche il colore della fantascienza, delle produzioni del *post-digital turn* e delle diverse città asiatiche (si pensi per esempio a Hong Kong: cf. Kwok 2020 o a Tokyo e Bangkok, cf. Ribbat 2013: 119-122) in cui la linea di demarcazione tra società di consumo e alienazione tecnologica è molto labile.

La luce di Las Vegas, come già sottolineava Baudrillard (1987)³, nella

¹ Intendo qui sinceramente ringraziare chi ha scritto il referaggio del presente contributo per i validi e fondamentali spunti che mi ha suggerito.

² Si veda inoltre il museo dedicato al neon, il *Museum of Neon Art* (MONA), <https://www.neonmona.org>.

³ Scrive in particolare: «Ma niente è più bello della freschezza artificiale in mezzo al caldo, della velocità artificiale in mezzo a spazi naturali, della luce elettrica in pieno sole, o della pratica artificiale del gioco in Casinò sperduti. Rainer Bunham ha ragione: Death Valley e Las Vegas sono inseparabili, bisogna accettare

sua artificialità, e la diffusione di una “estetica al neon” hanno infatti permeato e intriso il cinema e le altre arti dei primi del Novecento. Questo discorso può certamente estendersi a tutte le forme d’arte, a partire dagli esperimenti pionieristici di integrazione del neon di artisti come Edward Hopper e László Moholy-Nagy, fino al movimento minimalista con figure come Dan Flavin, Joseph Kosuth e Bruce Nauman.

Proprio la luce al neon, e non solo i suoi prodotti surrogati (come le insegne), negli ultimi vent’anni hanno riguadagnato un discreto spazio anche nel cinema. A partire da film come *Blade Runner 2049* (2017), il più emblematico nel suo genere, sebbene l’utilizzo del neon nei film sia ben presente anche in produzioni precedenti⁴, il neon appare nel cinema per porsi come elemento fondativo di alcune produzioni cinematografiche contemporanee sotto un’altra veste. Lo scopo del presente contributo è pertanto analizzare una nicchia di utilizzo della luce al neon all’interno del cinema gotico contemporaneo e abbozzare una prima ipotesi di sottogenere cinematografico, il “neon-gotico”, per porre le basi di una più ampia discussione tassonomica riguardo all’utilizzo del neon nel cinema contemporaneo (non solo, come sarà il caso di questo intervento, del Nord globale).

tutto insieme, la durata immutabile e l’istantaneità più folle. Vi è una misteriosa affinità fra la sterilità della velocità e quella della dépense. L’originalità dei deserti dell’ovest sta proprio qui, in questa giustapposizione violenta ed elettrica. Ed è la stessa cosa per l’intero paese: bisogna accettare tutto in blocco, perché è proprio questa collisione che crea l’aspetto illuminating, exhilarating, del modo di vita americano, così come nel deserto tutto fa parte della magia del deserto» (Baudrillard 1987: 57). E ancora più avanti descrive Las Vegas come un’apparizione che sparisce e nel giorno e che vive nelle sue luci fosforescenti notturne che si spengono in «una discontinuità incantatrice, uno sfavillio totale e intermittente» (102).

⁴ Il discorso che è qui portato avanti non vuole sottolineare che il neon sia *esclusivamente* presente in film recenti, dal momento che il neon è parte integrante della produzione cinematografica del Novecento; i casi eclatanti dell’utilizzo del neon nel cinema, specialmente horror, culminano, per esempio, in produzioni ben note come *Buio Omega* (1979) o, in forma ancora più centrale, *Liquid Sky* (1982) o in diverse produzioni lynchane, così come analizzate da Basso Fossali (2008), da una prospettiva anch’essa semiotica (si vedano in particolare le pp. 418-421 e 512-516). Volendo infatti proporre una cronistoria della luce al neon, a cui, più avanti nel contributo si accenna, è chiaro che il neon sia una costante cinematografica che ha avuto un culmine negli anni Ottanta del Novecento e che recentemente ha visto un evidente *revival*. Questo contributo si pone l’obiettivo di fornire alcune prospettive iniziali su questo rilancio.

Una definizione della luce (al neon)

Il punto di partenza di questo contributo sono, da un lato, le osservazioni di Walter Benjamin (1986) sui “modi dell’illuminazione” e le citate osservazioni di Jean Baudrillard (1987) riguardo la nuova modularità dell’artificialità urbana di Las Vegas; dall’altro, lo studio di Luca Venzi (2018) sul ruolo del colore nel cinema. L’ipotesi, forse non così scontata, che un cambiamento nell’illuminazione vada di pari passo con una diversa semantizzazione degli oggetti visti e rappresentati, si integra con i modi in cui il cinema e, più in generale, tutta l’arte e la letteratura occidentali hanno simbolicamente associato certi colori e luci a determinate sensazioni e, a volte, significati. Si vuole dunque qui proporre una lettura semiotica della luce e che parta da presupposti non strutturalisti, ma che incontri le più recenti teorie sull’illuminazione nel cinema e si espanda verso modalità di interazione con il cinema stesso come esperienza totalizzante.

Il concetto di semiotica della luce⁵ è stato sviluppato con particolare riferimento all’ambito cinematografico da Jacques Fontanille (1995)⁶, al quale si fa riferimento per l’intero impianto teorico, sebbene qui non saranno sfruttati i numerosi tecnicismi elaborati dal semiologo. Vorrei infatti sottolineare che questo schema non debba essere letto in maniera rigida, ma tenendo conto della polisemia degli oggetti trattati e dell’immaginario in generale. Questa prospettiva, infatti, va intesa come una chiave euristica piuttosto che come una struttura fissa e immutabile.

Per quanto riguarda i meccanismi di significazione della luce, faccio riferimento inoltre a due sistemi: il primo è di natura contestuale, il secondo sistemico. Si può partire dalla distinzione saussuriana tra significante e significato come elementi centrali nella costruzione del segno linguistico. In particolare, ci si riferisce al fatto che una luce, per esempio quella bianca, in termini semiotici può essere associata a diversi significanti e produrre esiti differenti. Per esempio, la luce bianca può simboleggiare una forma

⁵ Questa paradigma teorico è stato in parte esposto in maniera più stringata in Corradino 2024: 618-619.

⁶ Fontanille non è ovviamente l’unico ad aver proposto un’applicazione linguistica al cinema, già negli anni Settanta del Novecento Christian Metz e Laura Mulvey muovevano proposte in questa direzione, sebbene egli sia stato il primo a sistematizzare teoricamente una semiotica della luce. Nel panorama italiano si devono menzionare in particolare, tra i numerosi interventi, quelli di Nicola Dusi (in particolare Dusi 2003) sui diversi livelli e meccanismi di traduzione intersemiotica (con particolare riferimento per quelli di transcodifica).

di spettralizzazione dei corpi, di castrazione simbolica, di oggettivazione corporea, passivazione e persino erotizzazione di un corpo morto.

Il secondo ordine di considerazioni è strettamente semiotico. La semiotica della luce permette di evidenziare come certi tipi di illuminazione rimandino a un sistema di significazione in cui il valore di una particolare luce è contestuale al significato simbolico che essa assume nel determinato contesto. Sempre la luce bianca, per esempio, può essere interpretata come spettrale, erotizzante o castrante, ma anche angelicante e purificante a seconda del periodo storico, del contesto di riferimento, del colore, della saturazione e dell'intensità del tono. In alcuni casi ben specifici, un cambiamento nell'illuminazione comporta anche un cambiamento nel sistema di riferimento a cui questa luce è associata, nonché nel contesto semantico. In particolare, il Novecento ha assistito a un cambiamento sostanziale nel campo dell'illuminazione dovuto alle diverse luci effettivamente disponibili sul mercato e alla diffusione di queste stesse in ambiti non solo artistici, ma soprattutto urbani.

Sebbene possa sembrare un approccio puramente strutturalista, questi presupposti teorici derivano da una serie di considerazioni logiche che vanno tuttavia ben al di là di una volontà meramente tassonomico-categorizzante dei diversi fenomeni di illuminazione. Per "semiotica della luce" non intendo infatti un significato intrinseco della luce (in senso fisico), ma una significazione differente, determinata dai cambiamenti tecnologici che ne influenzano l'uso in un dato periodo storico attraverso una «correlazione semisimbolica» (Dusi 2003: 166-172 per una definizione). Nella rappresentazione artistica, e in particolar modo nel cinema, la luce e il colore sono fondamentali per la decodifica del significato, o meglio, fanno parte della sintassi sintetica visiva dell'immagine. La luce è essenziale non tanto per la sua capacità di riprodurre realisticamente il mondo, quanto per il suo ruolo nel rapporto con lo spettatore.

Già Christian Metz (1971) identificava nel colore un'unità sovrasegmentale del linguaggio cinematografico, agendo come elemento di coesione percettiva tra i vari segmenti visivi (Metz 1971: 28); Nicola Dusi (2003) ne sottolinea invece la pertinenza sovrasegmentale, mostrando come i colori, in film come *Zazie dans le métro* (adattamento di Louis Malle dell'omonimo romanzo di Raymond Queneau) siano un'unità di sostanza che diviene significato nella loro «messa in forma, ritagliandosi uno spazio di senso tra il piano dell'espressione e quello del contenuto» (Dusi 2003: 201, corsivo in originale). Allo stesso modo la luce, quando le si attribuisce un contenuto, è perché è parte di un codice che è pertanto composto da elementi decodificabili contestualmente da chi guarda.

Non è questo il luogo per aprire una discussione più ampia sulla semiotica della percezione, per cui rimando alle analisi di Fontanille (1995, *passim*), che partendo da Merleau-Ponty propone una semiotica visiva in cui la luce è l'oggetto principale, senza essere né fisicamente oggettiva né puramente fenomenologica; riporto tuttavia un passo del suo testo per contestualizzare la configurazione semiotica alla base delle prossime considerazioni:

La configurazione semiotica della luce non sarà quindi derivata né da ciò che un soggetto vede effettivamente, né dalle proprietà del mondo fisico che lo circonda, ma sarà presentata come una costruzione (in qualche modo oggettiva) le cui categorie costitutive dovrebbero permettere di descrivere gli effetti di significato nati dalle interazioni (deittiche, modali, passionali, ecc.) tra l'attività percettivo-enunciativa di un soggetto e il gradiente energetico [*sic* le proprietà fisiche della luce]. (Fontanille 1995: 27-28, trad. mia)

Se dunque per Fontanille l'intera configurazione semiotica si basa su una costruzione che il critico propone come «in qualche modo oggettiva», il significato è il prodotto dell'incontro tra il soggetto e una serie di percezioni, che sono tuttavia storicamente determinate. Le proprietà della luce, aggiunge ancora Fontanille più avanti, sono infatti «effetti di enunciazione che 'semiotizzano' la luce nell'atto stesso della sua creazione» (Fontanille 1995: 51, trad. mia). Fontanille considera gli effetti della luce sullo spazio come processi predicati dal soggetto dell'enunciazione (collettivo o individuale), che organizza il mondo visibile come un discorso. Come un discorso, infatti, la luce crea significato e allo stesso tempo si fonda su elementi significanti.

La luce al neon è, in questo panorama, particolarmente interessante perché al colorismo sgargiante unisce una modulazione artificiale delle proprietà della luce che sfida gli effetti chiaroscurali canonici, e presuppone un uso non regolare della saturazione. In questo senso la luce al neon privilegia un «effetto di *irrealtà*» e un «gioco *disnarrativo*» (Dusi 2003: 205, corsivo in originale). Nei casi che vedremo, questo effetto di irrealtà si fonde con la sensibilità del gotico contemporaneo e tramite un effetto «cinesessuale» crea livelli narrativi articolati e significati plurimi.

Neon-gotico e cinesessualità

Le luci al neon e il loro rapporto dirompente con la società non sono di certo un'invenzione della critica e delle culture contemporanee. In un primo momento le luci al neon sono state associate negli Stati Uniti con le diverse

disparità sociali della società di consumo⁷. Nel suo saggio “Neon Cages”, Lauren Langman sostiene che il moderno paradiso dei consumi – tipizzato dallo *shopping mall* – abbia dato origine a un «amusing techno-fascism» (1992: 43, cfr. anche Hickey 1997 e O’Brien 2007). Adorno, diversi anni prima, parlava delle luci al neon con sospetto, sostenendo che «l’arte si pone come contrario della falsa chiarezza, oppone all’onnipotente stile attuale della luce al neon configurazioni di quell’oscurità che si vuole eliminare, e serve alla chiarificazione solo in quanto convince coscientemente il mondo, apparentemente così luminoso, della propria tenebrosità» (1958: 21). Ciò è in parte anche vero in Europa. Il neon era infatti utilizzato largamente dai regimi totalitari per proporre un’estetica nazionalista ed estremista particolarmente evidente in occasioni come L’Esposizione internazionale *Arts et Techniques dans la Vie moderne* di Parigi del 1937, durante la quale la Torre Eiffel, simbolo della democrazia francese, fu addobbata con luci al neon⁸. Durante la stessa esposizione il padiglione tedesco presentava la parola “Deutschland” sopra una svastica composta da tubi luminosi sviluppati dall’azienda Osram, riempiti di raggi ultravioletti e non di neon che emettevano un freddo bagliore bianco (Ribbat 2013: 49). C’è, però, anche da sottolineare che in ambito artistico, in particolare letterario e musicale, così come analizzato da Ribbat (2013: *passim*), il neon sia in realtà utilizzato con intenti che sono difficili da imbrigliare in categorie univoche vista la grande pervasività dell’illuminazione al neon per tutto l’inizio del Novecento⁹. È tuttavia innegabile una distinzione fondamentale tra l’utilizzo del neon durante il suo periodo di massimo splendore urbano, e l’utilizzo del neon nel cinema contemporaneo¹⁰. In quest’ultimo, il ritorno al neon sembra infatti avere una portata di risemantizzazione spaziale (e dei corpi) che a oggi manca di un’analisi più approfondita che prenda come riferimento l’utilizzo della luce nel periodo contemporaneo; in parte già lo studioso di cinema Doru Pop (2018) evidenzia come il neon sia particolarmente diffu-

⁷ Non è qui il luogo per una archeologia della completa dei diversi significati della luce al neon negli Stati Uniti, ma si rimanda al ricchissimo contributo di Ribbat 2013.

⁸ Per la verità opera dell’estremista di destra Georges Claude, si veda Ribbat 2013: 48.

⁹ Anche il cinema europeo fa largo uso dell’illuminazione al neon, soprattutto negli anni Trenta e Quaranta.

¹⁰ Ribbat fissa il declino del neon urbano negli anni Quaranta (2013: 68). Si veda inoltre anche Dimendberg 2004 per una disamina del neon nel periodo precedente agli anni Quaranta con particolare riferimento ai film noir.

so nell'estetica cinematografica contemporanea. Di fianco a questa affermazione, Pop sostiene che la rinascita del genere (neo)gotico si sia fusa con l'estetica al neon e trasformata in una distinta, che definisce "Neon-Gothic" (Pop 2018: 190). Il cuore della sua argomentazione ruota attorno all'idea che differenti modalità di illuminazione abbiano prodotto manifestazioni sempre diverse della modernità e in particolare una «modernità incandescente» (che è influenzata dal passaggio alle prime illuminazioni artificiali) è stata seguita da una «modernità fosforescente» (basata sull'utilizzo del fosforo e del neon Pop 2018: 193). Il culmine di questa evoluzione (che forse è tuttavia riduttivo chiamare "modernità" se non in senso molto lato) si raggiunge nell'artificialità contemporanea, traducendosi in uno spettacolo grandioso di rappresentazioni in cui la luce artificiale cambia i diversi assetti rappresentativi cinematografici.

Per lo studioso non è tuttavia solo la pura evoluzione tecnologica delle fonti di illuminazione a dare origine a una concezione distinta dei colori, ma un confronto con il colorismo del Gotico classico: egli fa riferimento al cambio di sensibilità estetica, ed etica, causato dall'introduzione e diffusione di nuove colorazioni delle vetrate delle chiese tardo-medioevali. Queste, attraversate dai raggi del sole, riverberavano un prisma di colori con lo scopo di ampliare la luce metafisica divina e proiettarla sui fedeli. Pop suggerisce che la formazione di associazioni simboliche tra colori vivaci come fucsia, blu e verde sia particolarmente rilevante nell'estetica contemporanea del neon (da qui il termine "neon-gotica"). Questo sottogenere è presente, secondo lo studioso, in molti film, in particolare di fantascienza.

In epoca contemporanea, il neon è infatti diventato onnipresente e rappresenta un mezzo indiscutibilmente affascinante per sovvertire il concetto tradizionale di chiaroscuro (l'uso di forti contrasti tra luce e buio per creare un senso di volume e tridimensionalità). Questo è evidente non solo nei neon stessi, ma anche nei film in cui i colori vibranti giocano un ruolo centrale, come negli esperimenti cromatici di Wes Anderson e nella nuova ondata del cinema rumeno, guidata da registi come Radu Jude (per esempio, il suo film *Uppercase Print* del 2020). Questa trasformazione è particolarmente marcata nel genere horror ed è, osserva Pop, capillarmente diffusa nell'estetica contemporanea che, come nel caso di *Blade Runner 2049*:

It [*Blade Runner 2049*] generates a different visual and cultural experience. The excess of meanings displayed by the Neon-Gothic productions coalesces into a re-filled reality, even if this reality is one of self-conscious simulacra. While night-time Los Angeles remains

the perfect location for such narratives, an out-of-world environment brings more support for the idea of a Neon-aesthetic. (Pop 2018: 203)

Il neon, però, non solo genera una nuova sensibilità attraverso un «simulacro autoconsapevole», ma crea anche piani narrativi paralleli, delineando una topografia (Corradino 2024) in cui il neon stesso stabilisce dei nuovi spazi di espressione per l'abietto kristeviano (Kristeva 1980)¹¹, giocando al contempo con l'effetto nostalgia che la luce al neon produce. Pop si limita a fare il paragone tra gotico antico e gotico contemporaneo sulla base di una sensibilità coloristica, che è sicuramente presente nella contemporaneità, ma che risulta discorso teorico poco utile a un'effettiva determinazione di genere. La mia proposta invece è di trattare il neon-gotico come un genere a sé che contamina altri aspetti del cinema, della letteratura e delle altre arti e che è a sua volta influenzato dalle diverse correnti "al neon" che si sono diffuse nel Nord globale. Ritengo infatti necessario approfondire l'effettivo spazio che proprio nel cinema neogotico (e non neon-) il neon ha guadagnato, per quegli stessi livelli di interpretazione possibile che il colorismo permette. In altri termini, neon-gotico è qui proposto non tanto come rimando al gotico storico, quanto come una formazione estetica che mette insieme sia i colorismi di quest'ultimo sia le coordinate del gotico contemporaneo. Questo salto concettuale presuppone un altro ordine di considerazioni relative al ruolo del cinema horror-gotico e dell'esteso uso, in esso, anche in termini storici, dell'illuminazione sovrannaturale. Il gotico novecentesco in generale, nelle sue espressioni letterarie, artistiche e cinematografiche, gioca con i diversi tipi di illuminazione artificiale per esplorare le differenti modalità di espressione della morte e del sovrannaturale, in senso lato. La luce artificiale e i colori accesi sono fondamentalmente consustanziali a un genere che si nutre di paesaggi notturni, luoghi infestati, zombie, vampiri, sangue etc. Al contempo, la luce al neon rimodula i luoghi "aggiornando" i significati suggeriti dalle luci accese già proposte dal colorismo gotico, in particolar modo cinematografico. La luce, inoltre, come suggerito all'inizio del contributo, agisce anche sullo spettatore, permettendo diversi gradi di significazione da parte di quest'ultimo e di interazione creativa.

¹¹ Definito da Julia Kristeva (1981: *passim*) e in particolare come né oggetto né soggetto che conglomera orrore e fascinazione (4); ancora più avanti la studiosa sottolinea che «non è l'assenza di pulizia o di salute a rendere abietto ma quel che turba un'identità, un sistema, un ordine. Quel che non rispetta i limiti, i posti, le regole. L'intermedio, l'ambiguo, il misto» (1981: 6).

Patricia MacCormack (2008) propone un concetto particolarmente utile per comprendere la rimodulazione del rapporto tra spettatore e cinema in generale, quello di “cinesessualità” (sebbene qui io ne proponga una lettura più ampia). Per la studiosa *cinesexuality* è una posizione in cui lo spettatore cinematografico rappresenta esso stesso un incontro tra desiderio, piacere e perversione al di là delle dialettiche soggetto/oggetto e immagine/significato; una relazione *cinesexual* incoraggia tutti gli spettatori a sfidare le nozioni tradizionali di ciò che suscita piacere e costituisce la soggettività desiderante (MacCormack 2008: 8-11). MacCormack ha in mente principalmente il cinema horror, ma la sua teoria è applicabile a tutti i film che ridefiniscono il rapporto con il soggetto, agendo direttamente su chi guarda¹². La cinesessualità, pertanto, ci permette di aggiungere un secondo livello teorico all'apparato del neon-gotico, perché offre un modo per rivalutare l'utilizzo del neon come tecnica erotica sullo spettatore e, aggiungerei, all'interno della costruzione filmica, che permette al contempo a chi guarda di ridefinire le coordinate soggetto/oggetto, scaricando anche le percezioni e i giudizi alla base di elementi dissonanti, perversi e anti-normativi proposti da un film. Non è un caso che molti lungometraggi che esplorano temi come quelli BDSM siano ambientati in discoteche illuminate da luci al neon (come *Dogs Don't Wear Pants* del 2019 di J.-P. Valkeapää o la serie TV *Bonding* ideata da Rightor Doyle del 2019-2021), perché esse creano uno spazio “sovrascritto”, proiettando lo spettatore in un'artificialità che non produce distacco, ma fascino, desiderio e piacere voyeuristico. In questo contesto, sia le perversioni sessuali sia concetti inquietanti come la necrofilia femminile o la morte stessa possono essere articolati ed erotizzati sia dagli attori sia dagli spettatori, riscrivendo anche l'interazione tra lo spettatore e il genere gotico.

Luci bianche: *The Autopsy of Jane Doe*

Se si vuole identificare un punto di partenza e grado zero per l'analisi delle luci al neon, questo sarebbe senz'altro la luce bianca. Questa, spesso dimenticata nelle trattazioni sul neon, in realtà si configura come una delle luci più diffuse non solo nelle produzioni artistiche ma anche in luoghi pubblici di maggiore e minore frequentazione (gli ospedali, gli uffici, le scuole). Qui chiaramente interessa una peculiare luce al neon

¹² In questo ravvisabile la teoria dei *body genre* proposta da Clover 1987 e Williams 1991 che è stata recentemente ampliata da Diffrient 2023.

utilizzata al cinema: la luce dell'obitorio. Il neon e il gotico mantengono infatti un legame privilegiato con la rappresentazione dei cadaveri. Al contempo, luoghi come obitori e camere mortuarie fanno uso frequente di questo tipo di illuminazione. Tuttavia, a differenza dei neon colorati che saranno esplorati nell'ultima parte del contributo, in questi ambienti il neon spesso enfatizza la natura spettrale della scena in cui sono presenti uno o più cadaveri. Fanno parte di questa categoria diversi film ed estetiche che trattano della morte, dal momento che la luce bianca al neon è quella che caratterizza le camere preposte alla conservazione dei cadaveri, gli obitori, le stanze delle *Funerary Home*, ma anche le stanze legate semplicemente mortifere, come nel caso de *Le Nécrophile* (2004) di Philippe Barassat, in cui il neon bianco è utilizzato per accentuare l'oggettivazione del corpo femminile – ma la stanza in cui il neon è utilizzato è in realtà parte della casa del protagonista. All'interno di questa macrocategoria ricadono ovviamente anche film che riprendono da vicino i cadaveri da una prospettiva violenta e necrosadica; è quest'ultimo il caso del cortometraggio *Aftermath* (1994)¹³ di Nacho Cerdà che, con un cast composto da Pep Tosar, Jordi Tarrida, Àngel Tarris e Xevi Collellmir, segue un anatomopatologo (interpretato da Tosar) che mutila e abusa sessualmente del cadavere di una donna chiamata Marta in una lunga scena senza dialoghi, ma composta solo da movimenti, versi e luci. Il corpo, ripreso da diversi angoli, è seguito sia dalla camera esterna che riprende l'azione, sia dalla camera interna (la macchina fotografica utilizzata per l'autopsia). Il protagonista decide di portare con sé il cuore di Marta lo trasforma in poltiglia e lo dà in pasto al suo cane. L'intera scena necrofila e necrosadica (Tosar inizialmente penetra Marta con un coltello) è amplificata dall'utilizzo della musica classica di sottofondo e dalla luce al neon. Il corto non ricade nel genere gotico, sebbene abbia delle scene che richiama a un tipo di sensibilità analoga: in particolare il cadavere della bella e giovane donna risulta elemento catalizzatore dell'intera trama. Sul suo corpo la luce, sessualizzante e reificante, ma al contempo prolettica di quanto avverrà per buona parte del corto, la penetra da tutte le direzioni.

¹³ Questo è il secondo film di una trilogia tematica di Cerdà, preceduto da *The Awakening* (1991) e seguito da *Genesis* (1998). Il film esce nel 1994 ed è distribuito in DVD nel 2005 e poi nel 2007; è stato accolto con pareri contrastanti. *Bloody Disgusting* (2006) elogiava in un blog non più presente sul sito il realismo crudo delle autopsie e il ritratto disturbante della necrofilia, definendolo uno dei film più controversi degli ultimi decenni.

La luce di *Aftermath*, infatti, è speculare a quella di *The Autopsy of Jane Doe*, sebbene il corto di Cerdà deumanizzi il personaggio principale e presenti un elemento necrofilo che, pur essendo di forte pregnanza scopica e indubbiamente cinesessuale, non lascia spazio a ulteriori interpretazioni.

The Autopsy of Jane Doe (2016) mostra più dettagliatamente le diverse modalità con cui la luce funziona come catalizzatore semantico di significato, costruendo spazialità topografiche distinte. È un film horror soprannaturale diretto da André Øvredal la cui storia segue un padre e un figlio, Tommy e Austin (rispettivamente Brian Cox ed Emile Hirsch), entrambi medici legali in una piccola cittadina americana. Viene loro portato il corpo di una donna non identificata, "Jane Doe" (che è appunto il nome che si appone in camera mortuaria quando l'identità del cadavere è ignota) trovata sul luogo di un misterioso omicidio di massa. Durante l'autopsia iniziano a emergere strani e inquietanti dettagli: nonostante il corpo non mostri esternamente nessuna contusione, l'ispezione interna rivela evidenti e ambigui traumi (alcuni organi sono bruciati, le ossa fratturate senza ematomi esterni etc.). Mentre padre e figlio proseguono l'esame, iniziano a manifestarsi eventi soprannaturali che lasciano intendere ai protagonisti che il cadavere sia posseduto. Scoprono che Jane Doe è vittima di un'antica maledizione legata ai processi alle streghe di Salem e che la donna, trasformata in un cadavere immortale, continua a sentire il dolore anche dopo la morte. Nel tentativo di placare la maledizione, Tommy si sacrifica, ma gli eventi precipitano fino a un tragico finale. Il film si chiude con l'ambigua possibilità che Jane Doe non sia ancora stata fermata.

Il film di Øvredal, scrive David Church (2023) è

a rare example of a critically acclaimed horror film that structures its narrative around the very process of conducting its titular act via a story that blends the criminal-justice and death-care spheres of postmortem labor, albeit without tonally departing into an adjacent genre such as thriller or comedy. (39)

L'intero film è infatti ambientato nella casa, e principalmente nella camera, dell'autopsia; il corpo bellissimo di Jane Doe, con gli occhi grigi e una pelle bianchissima che risplende alla luce del neon puntato su di lei, è il centro propulsore di tutte le azioni filmiche (Fig. 1).



Fig. 1.

Il corpo di Jane canalizza anche tutte le pulsioni erotiche spettatoriali, che sono sottolineate, nell'economia filmica, tramite una rappresentazione di un corpo femminile stereotipicamente avvenente: molto magro (con la vita strettissima, come nota Austin all'inizio del film), un seno sodo e i capelli lunghi. D'altro canto, il corpo femminile, soprattutto nella sua espressione cadaverica e, come in questo caso, collegato anche alla categoria della strega (che è a sua volta sottocategoria del femminile mostruoso *tout court* cf. Creed 1993), rappresenta l'abietto per eccellenza dell'immaginario occidentale. Le scene intorno al corpo di Jane, infatti, richiamano da vicino l'immaginario autoptico ampiamente studiato da Elisabeth Bronfen in *Over her dead body* (1992) che legge il corpo femminile come sito di alterità e che si può comprendere alla luce delle diverse pulsioni maschiliste e misogine del *male gaze*¹⁴.

¹⁴ Mentre Bronfen analizza *Der Anatom* (1869) di Gabriel von Max, che rappresenta un anatomista intento a osservare una giovane morta, sottolinea come «the conjunction [...] between the dead body and the anatomist's paraphernalia suggests the promise of an answer to the enigma of mortality, sexuality and the origin of human existence» (Bronfen 1992: 6). Questo meccanismo è amplificato nel quadro di Von Max dall'illuminazione che divide il quadro in due piani di-

In *Jane Doe* la luce, e la mancanza di essa, è *fil rouge* che attraversa l'intero film. La luce fisica è caratterizzata dai colori bianco/blu della stanza dell'obitorio e giallo/verde dell'esterno della stanza. Questa distinzione è facilmente intelligibile come una banale divisione dicotomica tra mondo dei vivi/mondo dei morti che proprio nel momento dell'arrivo di Jane Doe inizia a vacillare. Le luci, come succede spesso nei film horror, iniziano a saltare quando Jane Doe inizia a mettere in pratica il suo incantesimo (si accendono, si spengono, si confondono). La luce è inoltre richiamata da due altri elementi: la canzone "You are my sunshine" che inizia a possedere la radio all'arrivo di Jane Doe (sia nella camera autoptica sia nell'ultima scena del film quando viene trasportata via da una macchina), ma anche nel dialogo in cui Tommy confessa di aver sempre soprannominato la moglie "Ray" perché assomigliava a un raggio di sole. La luce dunque è qui catalizzatrice di morte sia in chiave cadaverica, sul corpo di Jane, sia in chiave nostalgica, nelle trame di rimandi e richiami al passato dei due protagonisti.

Il corpo di Jane Doe illuminato dal neon bianco risulta il motore immobile dell'intero intreccio. La luce bianca al neon nel film non è infatti solo un elemento scenografico, ma assume una funzione semantica che si estende oltre il mero realismo clinico dell'obitorio (com'era nel caso di *Aftermath*). Questa illuminazione si intreccia con le dinamiche di potere e desiderio presentate nel film, diventando il veicolo attraverso cui il corpo femminile viene oggettivato, sessualizzato e deumanizzato. La luce bianca, in particolare, diventa simbolo di transizione e sospensione tra vita e morte, un elemento che amplifica il confine poroso tra il visibile e l'invisibile, tra il naturale e il soprannaturale. In questo senso, la luce al neon, così frequente negli spazi mortuari, rispecchia il potere enigmatico del corpo del femminile mostruoso e magico, in bilico tra attrazione e repulsione, vita e decomposizione. Tale rappresentazione suggerisce non solo un'interpretazione necrofila e voyeuristica del corpo, ma anche una riflessione più ampia sui meccanismi del *male gaze* e sulla fascinazione culturale verso la morte e il mistero della corporeità femminile.

stinti: una luce bianca si profonde sul corpo della giovane (inoltre accentuata dal velo bianco che la avvolge) mentre l'anatomista, sulla carta il protagonista del quadro, è in penombra.

Luci colorate: *The Neon Demon* e *I Saw the TV Glow*

The Neon Demon di Nicolas Winding Refn (2016) ha suscitato reazioni polarizzate: alcuni hanno elogiato il regista come un genio, mentre altri hanno espresso forti critiche¹⁵. La trama segue Jesse (Elle Fanning), una sedicenne aspirante modella che si trasferisce a Los Angeles da una piccola città della Georgia. Dopo un servizio fotografico con un celebre fotografo, incontra Ruby (Jena Malone), una truccatrice, e le modelle Sarah (Abbey Lee) e Gigi (Bella Heathcote). L'attrazione magnetica di Jesse scatena invidia e tensioni, specialmente quando diventa il centro dell'attenzione di personaggi influenti nel mondo della moda.

Ruby tenta di sedurre Jesse, ma viene respinta, e sviluppa pertanto anche lei un risentimento che la porta finanche a comportamenti necrofili con un altro cadavere mentre immagina che quest'ultimo sia Jesse stessa (Fig. 3). La scena necrofila è prolettica del sacrificio finale: Jesse, che si ritrova sola con Ruby, Gigi e Sarah, viene uccisa e mangiata dalle tre donne. La scena è molto lineare e concitata, sebbene girata tutta al buio: Sarah e Gigi attaccano Jesse, mentre Ruby la spinge in una piscina vuota, uccidendola. Le donne la smembrano e consumano il suo sangue e il suo corpo in preda a un macabro rituale bacchico.

Jesse è presentata all'inizio del film come una giovane ragazza ingenua, dalle fattezze angeliche e al contempo magnetiche. Di contro, Ruby (ma anche Gigi e Sarah) sembra ricadere in una delle categorie identificate da Creed (1993) sotto l'etichetta già citata di "femminile mostruoso". Ruby, infatti, esprime una sessualità attiva, con scene di necrofilia e virilizzazione, manifestata anche attraverso le sue scelte prettamente maschiline in ambito di abbigliamento. Come tanatoesteta (specialista nella preparazione dei cadaveri), il suo lavoro si lega alla morte e la sua funzione, specialmente nella parte finale del film, diventa quella di guardiana del castello, assumendo i tipici caratteri della donna vampira.

Il neon ricorre, come d'altro canto da titolo, in diversi scenari che sono fortemente caratterizzati da una doppia tensione tra Eros e Thanatos. Dalla scena in discoteca in cui Ruby porta Jesse a vedere uno spettacolo BDSM, alle scene legate alla moda (Fig. 2), e in particolare durante la prima sfilata della giovane che culmine in una diffrazione del volto di Jesse, nuova Nar-

¹⁵ Cf. Corradino 2025: 157-161 per una panoramica delle prospettive contrastanti e una più ampia disamina del film e sulle diverse tensioni drammatiche che problematizzano la visione dello sguardo maschile.



Fig. 2.



Fig. 3

ciso, in più specchi, illuminata dal neon bianco. L'impiego del neon forse più interessante nell'economia di questo saggio è quello dell'obitorio in cui Ruby, mentre pensa a Jesse, fa sesso con il cadavere di una donna che sta truccando (Fig. 3).

Il neon nel film di Refn è estremamente vario e presenta diversi livelli di sessualizzazione del corpo femminile. I colori forti, sui toni del fucsia e del viola, appaiono nelle scene in cui il corpo femminile viene sessualizzato e reificato al contempo sia dalla camera sia dal potenziale spettatore (non è un caso che sia un film in cui il regista stesso rompe la quarta parete rendendosi visibile attraverso uno specchio in una scena del film); ne è un esempio il primo set fotografico del film in cui Jesse viene fotografata (Fig. 2) stesa su un divano in posa languida (scena che prefigura la morte finale della giovane). Le luci sono sia richiamate tramite il vestito e il trucco e fanno capolino dal retro, spettralizzando e al contempo sessualizzando la figura di Jesse (si noti nel frame proposto come il riflesso del piede sia l'unica parte del corpo di Jesse che è effettivamente colorata di fucsia). Con il progredire del film, le scene abbandonano gradualmente le luci naturali, per diventare un coacervo di luci artificiali colorate, che fanno contrasto con la luce cupa dei luoghi in cui vengono girate le scene. Al contempo la luce naturale torna nell'ultima scena del film, nel set in una grande villa con piscina in cui le due modelle Sarah e Gigi, che la notte prima insieme a Ruby avevano ingurgitato l'intero corpo di Jesse, si presentano di bellezza rinnovata (quella appunto introiettata nel consumo del corpo di Jesse) e sono illuminate a bordo piscina da un sole abbagliante (Fig. 4).

The Neon Demon sfrutta le luci al neon per creare un contrasto tra l'artificiale e il naturale, sottolineando la crescente alienazione e reificazione del corpo femminile di Jesse. L'uso di luci colorate, soprattutto nei toni del fucsia e del viola, evidenzia il tema centrale del film: la sessualizzazione e mercificazione del corpo delle donne all'interno del mondo della moda che porta a una eucaristica congiunzione di corpi che ha effetti magici su chi ha preso parte al rituale. Il ritorno alla normalità di Gigi e Sarah (che tra l'altro Gigi non riesce a sopportare, decidendo infine di sventrarsi) presuppone la scomparsa del neon perché la strega e l'incantesimo sono spariti dalla scena.

Le luci nel film di Refn diventano parte integrante della narrazione visiva, conferendo al corpo di Jesse un aspetto ultraterreno, spettrale e sessualizzato. Come nel caso di *The Autopsy of Jane Doe*, anche qui il corpo femminile diventa l'oggetto centrale del desiderio e della violenza, immerso in una luce che ne amplifica il carattere ambiguo, a tratti magico. Tuttavia, mentre nel primo caso il neon bianco si propone come significazione differente della soglia tra vita e morte, in *The Neon Demon* le luci colorate accen-

tuano la trasformazione del corpo in oggetto di consumo estetico e sessuale, in un mondo in cui il confine tra il naturale e l'artificiale si dissolve.



Fig. 4.

I Saw the TV Glow è l'ultimo film che intendo analizzare, per fornire una trafila quantomeno sommaria della più ampia ricerca che intendo portare avanti. È un horror psicologico americano del 2024 con diversi elementi gotici, scritto e diretto da Jane Schoenbrun. I protagonisti sono Justice Smith (Owen) e Brigitte Lundy-Paine (Maddy) nei panni di due studenti delle superiori in difficoltà, il cui legame con il loro programma televisivo preferito li porta a mettere in dubbio la realtà e la propria identità. Il film presentato Sundance Film Festival il 18 gennaio 2024 fa parte di una trilogia chiamata *Screen Trilogy*, iniziata con *We're All Going to the World's Fair* (2021).

La trama segue Owen e Maddy, due adolescenti *outsiders*, che nel 1996 legano grazie alla serie televisiva *The Pink Opaque*, che narra di due ragazze con un legame psichico che lottano contro un cattivo, Mr. Melancholia, in grado di deformare il tempo e la realtà. Negli anni seguenti, Maddy scompare e riappare affermando di aver vissuto dentro la serie e dice ad Owen che anche lui deve fare uno sforzo per ricordare lo stesso. Owen, tor-

mentato dai ricordi della serie e dalla scomparsa di Maddy, è sempre più insoddisfatto e manifesta caratteri psicotici, decidendo infine di tagliarsi il petto, trovandovi all'interno la luce di uno schermo televisivo (Fig. 5).



Fig. 5.

Il film si propone come prosieguito ideale di classici come *Poltergeist* e *Videodrome*, esplorando le diverse interazioni tra gli esseri umani e il mondo televisivo. La galvanizzazione di Maddy e Owen di fronte alla serie TV è infatti elemento portante dell'intero film e della loro relazione, che permette di passare attraverso mondi differenti e piani di spazio e tempo diversi. Fin dalle prime scene del film i due ragazzi sono caratterizzati, sia a livello di luci, sia a livello di abbigliamento, attraverso colori accesi nella palette del fucsia e del viola: è infatti un neon fucsia il colore del titolo della serie *The Pink Opaque*, così come sono fucsia e viola le luci sui volti dei ragazzi mentre guardano la serie (Fig. 6), così come il viola caratterizza alcuni elementi visuali centrali del film, quale il colore del sacco a pelo di Owen bambino quando va a dormire da Maddy (che è l'unico elemento che ha colore un sgargiante ma naturale nelle scene di gioventù dei due).



Fig. 6.

I Saw the TV Glow si inserisce in un discorso più ampio sull'interazione tra la realtà e le narrazioni mediatiche, evocando una riflessione profonda sui legami emotivi che gli individui possono sviluppare con le loro esperienze visive. Nel film sono esplorate le conseguenze psicologiche di un'immersione totale in mondi televisivi fittizi caratterizzati da labili linee tra universi reali e onirici. Attraverso l'uso di luci colorate e di una palette visiva vibrante, Schoenbrun riesce a catturare l'ansia e la confusione dei protagonisti, che oscillano tra il reale e l'immaginario. La luce fucsia e viola diventa qui simbolo di un'esperienza condivisa e di un'identità in continua evoluzione, evidenziando il potere dei media di plasmare non solo il modo in cui vediamo il mondo, ma anche come ci percepiamo in esso. La rappresentazione del taglio di Owen e la luce dello schermo televisivo che emerge al suo interno rimanda all'idea di un'illuminazione che, pur rappresentando la ricerca di verità e connessione, si rivela anche come una metafora inquietante di autodistruzione e disorientamento. In questo contesto, *I Saw the TV Glow* non è solo un horror psicologico, ma una meditazione sulle tensioni tra realtà, fantasia e l'inevitabile consumo di entrambe.

Bibliografia

- Aftermath/Genesis* (V), "bloody-disgusting.com", Internet Archive. Archived from the original on 29 November 2014 (consultato il 4/2/2024).
- Basso Fossali, Pierluigi, *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*, Pisa, Edizioni ETS, 2006.
- Baudrillard, Jean, *Amérique* (1986), trad. it. *America*, ed. Laura Guarino, Milano, Feltrinelli, 1987.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften V. Das Passagen-Werk*, München, Suhrkamp Verlag, 2011.
- Bronfen, Elisabeth, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992.
- Church, David, "Every Ritual Has Its Purpose: Laboring Bodies in *The Autopsy of Jane Doe*", *Labors of Fear: The Modern Horror Film Goes to Work*, Ed. Aviva Briefel - Jason Middleton, New York, University of Texas Press, 2023: 37-56. <https://doi.org/10.7560/327210-004>.
- Clover, Carol J., "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film", *Representations* 20 (1987): 187-228. <https://doi.org/10.2307/2928507>.
- Corradino, Anna Chiara, "Topographies of Imagination: Exploring Light, Body, and Meaning in the Myth of Endymion and Selene", *Between* 14.27 (2024): 615-35. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/5860>.
- Corradino, Anna Chiara, *Representations of Endymion and Selene. Dominance, Objectification, and Necrophilia in the Transformations of an Ancient Myth*, London, Bloomsbury, 2025.
- Creed, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York - London, Routledge, 1993.
- Diffrient, David Scott, *Body Genre: Anatomy of the Horror Film*, Jackson, MS, University of Mississippi Press, 2023. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781496847966.001.0001>.
- Dimendberg, Edward, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2004.
- Dusi, Nicola, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003.
- Fontanille, Jacques, *Sémiotique du visible: des mondes de lumière*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- Hickey, Dave, "A Home in the Neon", *Air Guitar: Essays on Art and Democracy*, Los Angeles, CA, 1997: 18-24.
- Kwok, Brian Sze Hang, "The Imageable City – Visual Language of Hong Kong Neon Lights Deconstructed", *The Design Journal* 23.4 (2020): 535–56. <https://doi.org/10.1080/14606925.2020.1768770>.

- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), trad. it. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, ed. Giuliana Sangalli - Annalisa Scolco, Milano, Spirali edizioni, 1981.
- Langman, Lauren, "Neon Cage: Shopping for Subjectivity", *Lifestyle Shopping: The Subject of Consumption*, Ed. Rob Shields, London, Routledge, 1992: 41-82.
- MacCormack, Patricia, *Cinesexuality*, London - New York, Routledge, 2008.
- Metz, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1971.
- O'Brien, Matthew, *Beneath the Neon: Life and Death in the Tunnels of Las Vegas*, Las Vegas, NV, Huntington Press, 2007.
- Pop, Doru, "A Replicant Walks into the Desert of the Real and Tells Unfunny Jokes in the Flickering Lights of Neon-Gothic Fantasy", *Caietele Echinoux* 35 (2018): 190-211. <https://doi.org/10.24193/cechinoux.2018.35.12>.
- Venzi, Luca, *Tinte Esposte*, Cosenza, Pellegrini, 2018.
- Ribbat, Christoph, *Flickering Light: A History of Neon*, London, Reaktion Books, 2013.
- Williams, Linda, "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", *Film Quarterly* 44.4 (1991): 2-13. <https://doi.org/10.1525/fq.1991.44.4.04a00020>.

Filmografia

- Aftermath*, dir. Nacho Cerdà, Spagna, 1994.
- The Autopsy of Jane Doe*, dir. André Øvredal, USA, 2016.
- The Awakening*, dir. Nacho Cerdà, Spagna, 1991.
- Blade Runner 2049*, dir. Denis Villeneuve, USA, 2017.
- Dogs Don't Wear Pants*, dir. J.-P. Valkeapää, Finlandia, 2019.
- Genesis*, dir. Nacho Cerdà, Spagna, 1998.
- Le Nécrophile*, dir. Philippe Barassat, Francia, 2004.
- The Neon Demon*, dir. Nicolas Winding Refn, USA, 2016.
- I Saw the TV Glow*, dir. Jane Schoenbrun, USA, 2024.

The Author

Anna Chiara Corradino currently is research fellow (assegnista di ricerca) at the Scuola Normale Superiore – Pisa. She holds PhDs in Modern Languages, Literatures, and Cultures from the Universities of Bologna and

L'Aquila, as well as in Kulturwissenschaft from Humboldt Universität Berlin. She has authored works on topics such as female necrophilia (*Whatever* 2020 and 2021), adaptation in the ancient world (in the volume *Beyond Adaptation?*, Il Mulino, 2021), and the reception of ancient myths (in *de genere* 2023, *Between* 2024, *ECHO* 2024). Her doctoral research has been published by Bloomsbury – IMAGINES (2025).

Email: annachiara.corradino1@gmail.com / anna.corradino@sns.it

The Article

Date sent: 31/10/2024

Date accepted: 28/02/2025

Date published: 30/05/2025

How to cite this article

Corradino, Anna Chiara, «Il neon-gotico: alcune proposte teoriche», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 41-63.

,